ZEIT UND FARBE

Fauvismus

ZEIT UND FARBE

EINE EINFÜHRUNG
IN DIE NEUE MALEREI

HERAUSGEBER
HEINRICH NEUMAYER

Diese Reihe hat die Aufgabe — im Gegensatz zu anderen, die Monographien brachten —, das Wesen der einzelnen Stilrichtungen zu erklären und so die Verbundenheit der Malerei unserer Zeit mit dem geistigen Gesamtleben zu zeigen. Dadurch soll das Verständnis für das Wollen und die Leistung erweckt werden. Diese erzieherische Absicht steht im Vordergrund der klar und übersichtlich von bekannten Kunsthistorikern verfaßten Texte.

VERLAG BRÜDER ROSENBAUM

perty of
Rebay Foundation

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/fauvismus00neum

3.75

ZEIT UND FARBE

EINE EINFÜHRUNG IN DIE NEUE MALEREI

HERAUSGEGEBEN VON HEINRICH NEUMAYER

VERLAG BRÜDER ROSENBAUM · WIEN

ZEIT UND FARBE

Viktor Griessmaier: IMPRESSIONISMUS

Heinrich Neumayer: FAUVISMUS

Heinrich Neumayer: EXPRESSIONISMUS

Alfred Schmeller: KUBISMUS

Alfred Schmeller: SURREALISMUS

Arnulf Neuwirth: ABSTRAKTION

HEINRICH NEUMAYER

FAUVISMUS

MIT 24 FARBTAFELN

THE HILLA VON REBAY FOUNDATION
77 MORNINGSIDE DRIVE
GREENS FARMS, CONNECTICUT 06436

ZEIT UND FARBE

VERLAG BRÜDER ROSENBAUM · WIEN

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1956 by Verlag Brüder Rosenbaum, Wien
Reproduktionsrechte: S.P.A.D.E.M., Paris und Cosmopress, Genf
Druck Brüder Rosenbaum, Wien. Printed in Austria

DER FAUVISMUS

Seit ihrem Dasein hat die Malerei zwei Möglichkeiten der Entfaltung: sie kann sich zur Aufgabe stellen, die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit möglichst getreu wiederzugeben, sie kann aber auch darin ihre Aufgabe sehen, der geistigen Gestaltungskraft und dem Spiel der Phantasie des Menschen Ausdrucksmöglichkeit zu sein.

Im 19. Jahrhundert können wir neben anderen Bestrebungen ein stetes Ringen der Malerei verfolgen, der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit im Abbild möglichst nahezukommen. Es ist recht spannend, diese Versuche zu verfolgen und endlich den großen Sieg mitzuerleben. Da fällt etwa in Wien Georg Waldmüller bei der Akademie in Ungnade, da er „Unerhörtes" wagt: er wählt Themen des ländlichen und bürgerlichen Lebens und malt seine Menschen und Landschaften möglichst realistisch. Wenn wir heute die Bilder Waldmüllers ansehen oder wenn wir in irgendeiner Stadt der Welt durch die Sammlung von Gemälden aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts gehen, so erscheinen uns diese Bilder doch wieder unwirklich. Diese realistischen Maler schauten sich die wahrnehmbaren Dinge sehr gut an, sie prägten sich Form und Farbe genau ein, sie machten Skizzen in ihr Buch, dann gingen sie in ihr Atelier und malten das Bild. Sie glaubten der Realität ganz nahe zu sein, gaben aber doch nur ein Vorstellungs-, ein Erinnerungsbild. Starb solch ein Realist, dann konnte sein letztes Bild zur Hälfte ganz fertig sein, die andere Hälfte war nur gezeichnet. Da bedeuten die Erkenntnisse der französischen Impressionisten dann wirklich eine Revolution. Auch sie gehören zu den Künstlern, die in der möglichst getreuen Wiedergabe der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit ein erstrebenswertes Ziel sehen — das Ziel ist also gleich, aber sie suchen es mit wissenschaftlicher Gründlichkeit zu erreichen. Die Naturwissenschaften haben die größten Erfolge errungen, Technik und Verkehr ändern das tägliche Lebensbild. Da lernen nun auch die Maler gründlicher schauen, sie erkennen, daß im lebensechten Beschauen die sichtbare Welt sich durch Licht und Luft ständig verändert, sie erkennen die

Farbigkeit der Schatten, sie lernen durch Verwischung der Konturen Bewegung zu geben, sie wissen, daß unser Auge nur einen Teil des Blickfeldes scharf erfaßt, die anderen Partien in abnehmender Schärfe . . . vieles wissen die Impressionisten und freuen sich der neuen Kenntnisse. Ihr Können ist ihr Stolz, denn immer virtuoser beherrschen sie die Gestaltung der licht- und luftdurchfluteten Welt. Die altehrwürdigen Stoffe haben sie aufgegeben, vor allem das Historienbild. „Ich bin ja nicht dabeigewesen, als Karl V. in Antwerpen eingezogen ist, ich kann also nur Unwahrheit malen" — so kann der Impressionist sagen, dem das unscheinbarste Stück der Umwelt malerisch darstellenswerter erscheint als der „Tod des Germanicus". Mit dieser wirklichen Eroberung der Umwelt durch die Malerei ist ein echter Höhepunkt, vielleicht sogar der Schlußpunkt der einen Möglichkeit erreicht, der des Abbildes der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit. Wir können nicht darauf verzichten, diese Bestimmung so oft zu wiederholen, da sie einen langen, aus der tiefen Vergangenheit heraufkommenden Strom künstlerischen Bemühens kennzeichnet.

Wir begleiten aber nun den anderen Strom der Kunst, der wohl noch älter ist und der von denen befahren wird, die eine andere Wirklichkeit zu fassen erstreben. Es ist die Wirklichkeit, deren Gesetze nicht an der sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche gefunden werden können, sondern im Wesenskern der Dinge oder in der eigenen, schöpferischen Gestaltung des Künstlers. Die Impressionisten haben eine große, schöne Aufgabe erfüllt: sie haben uns gelehrt, viel subtiler zu schauen, sie haben unser sinnliches Augengenießen außerordentlich bereichert. Ähnlich haben naturalistische Dichter uns das Beobachten neu gelehrt. Emile Zola ging mit vielen Notizheften versehen durch die Straßen von Paris und entwickelte sein Beobachten zur Virtuosität; je wahrer der Wirklichkeit abgelauscht sein Erzählen dann war, desto wertvoller erschien es ihm und den Gleichgesinnten.

Wir wissen, daß gerade die Künstler aber eine Einengung ihrer Möglichkeiten auf die Dauer nicht hinnehmen. Es ist nicht möglich, sie an das „Hier und Jetzt" als Darstellungsstoff zu binden, es ist auch nicht möglich, sie

auf die Art der Luft- und Lichtmalerei des Impressionismus zu verpflichten. Denken wir wieder einen Augenblick an die Dichtung. Gerhart Hauptmann war der große Meister des Naturalismus; seine „Weber" etwa suchten die sinnlich erfaßbare Wirklichkeit ganz unmittelbar wirken zu lassen, der Realismus erschien unerhört. Bald aber schrieb Hauptmann sein Märchen von der „Versunkenen Glocke", in dem er seiner Phantasie ihr Recht ließ, die bunten Farben der Sprache in die kräftigen Konturen der Versform fügte.

Paris war der Mittelpunkt der impressionistischen Malerei, deren Entdeckungsweg zu immer stärkerer Verfeinerung in der Nuancierung der Farben führen mußte; die sichtbare Welt löste sich in hauchzarte Gebilde aus farbiger Luft auf. Ein Wegende war erreicht. Von den Mitteln der Malerei selbst her kam die Gegenwirkung: Form und Farbe forderten Lebensraum. Die andere Gegenwirkung kam vom Geistigen der Künstlerpersönlichkeit, die sich aus dem Nachformen zu Selbstschöpferischem heben wollte.

Paris war auch diesem neuen Ringen erste Heimat, zumindest Kampffeld. Als am Beginn unseres Jahrhunderts, 1901, eine große Ausstellung das Werk Vincent van Goghs zeigte, spürten junge Pariser Künstler, daß die Zeit des genießerischen Nuancierens der Farben vorbei war. Hier schrie ein von innen Ergriffener; die laute Farbe wirkte. Van Gogh, der Holländer, hatte ein erschütterndes Leben gelebt: als Missionar in der Bergarbeiter-Elendswelt der Borinage folgte er unbedingt den Worten des Evangeliums und gab alles den Armen, als Maler dann im Haag, in Antwerpen, in Paris mühte er sich mit aller Seelenkraft um die Wahrheit der Kunst. Südfrankreich, Arles, gab ihm dann die Erlösung der Sonne und der leuchtenden Farben. Die Sonne verbrannte sein Inneres. In wenigen Jahren hat van Gogh die vielen Bilder gemalt, die nun am Jahrhundertbeginn so tief erregten und uns in der Jahrhundertmitte noch immer aufwühlen. Wenn die Impressionisten die Wirkung des Sonnenlichtes in Brechungen und Strahlungen einzufangen suchten, so griff van Gogh nach der Quelle, er wollte die Sonne greifen. „Wie schön ist das Gelb", sagt der Maler, es ist ihm nicht die Farbe einer Oberfläche, es ist ihm die Idee der Wärme, des Lichtes. „Ich versuche mit dem Rot und dem

Grün den schrecklichen menschlichen Leidenschaften Ausdruck zu geben"; oder: „Du wirst verstehen, daß diese Kombination von rotem Ocker, von dem durch Grau melancholisch gemachten Grün, den schwarzen Strichen, welche den Kontur einfassen, ein wenig jenes Angstgefühl erzeugt . . . welches man ‚Rot-Sehen' nennt . . . Ich spreche von diesem Bilde, um Dich zu erinnern, daß man, um . . . Angst zu geben, zu dieser Wirkung gelangen kann, ohne direkt auf den historischen Garten von Gethsemane loszugehen."

1890 war van Gogh begraben worden; wenige Jahre vorher hatte Gauguin ihn in Arles besucht, die beiden Maler hatten viel über Kunst gesprochen, der erregte van Gogh hatte seinen Gast mit dem Rasiermesser bedroht. Immerhin aber sehen wir, daß diese beiden Maler „bis aufs Messer" ihrer Kunst verbunden waren, daß sie nicht Gefälliges und Beiläufiges anstrebten, sondern unbedingte Hingabe. Auch Gauguin verließ alles, was er hatte — erst seinen recht einträglichen Bankberuf, dann Paris und seine Familie —, um sich aus den überzüchteten Formen der Konventionen zu lösen. Er lebte in der Südsee, vor allem auf Tahiti, und erlebte dort den Rausch der ungebrochenen, reinen Farbe, der Welt als bezwingendes Form-Farben-Ornament.

1905 gab es nun in Paris im Frühjahr durch die Ausstellung im Salon des Indépendents und vor allem im Herbst durch die Ausstellung im Salon d'Automne höchste Erregung in der Kunstwelt, denn ein Kreis junger Künstler stellte sich bewußt gegen die alte Tradition und auch gegen die nun schon klassisch werdende Art der Impressionisten. Ein Kritiker hatte der Meinung einer breiten Schichte der empörten Kunstfreunde treffenden Ausdruck gegeben, als er sie „fauves" — wilde Tiere — genannt hatte. Das Wort machte die Runde, die Künstler selbst nahmen den Schimpf als Ehrennamen auf, sie wollten die „Wilden" sein im Feld der Allzuzahmen, Weichen, Oberflächlichen. Hatte die Entrüstung der Kritiker und des Publikums Berechtigung? Vieles von großen Meistern errungene, kostbare Können war aufgegeben. Die strengen Gesetze der Perspektive, die seit der Renaissance das Schauen erzogen hatten; das räumliche Sehen wird als künstlerischer Wert gemindert, oft sogar aufgegeben, die Formen erhalten durch die Farbe besonderes Leben

und fügen sich ornamental in die Fläche. Die Mosaiken der Byzantiner, das Fresko des Mittelalters, die farbglühenden Kirchenfenster der Gotik, der japanische Farbholzschnitt sind dafür erlauchte Ahnen. Die „Wilden" verzichten oft auf die Tiefenwirkung der Perspektive auf Tafelbildern, weil sie die dekorative Schönheit besonders lieben. Die neu belebte Innenarchitektur schuf gute Räume. Ein ausgeprägt perspektivisches Bild aber zerstört den Raum, denn es schafft Raum aus dem Raum hinaus. Was der Barockkunst etwa Ziel war, empfand man nun mit rechtem, intimem Raumgefühl als störend. Die Bilder der Fauvisten schmückten den Raum also, ohne ihn in der Geschlossenheit zu schädigen. Ähnlich dekorativ ist in Wien damals das Malen Gustav Klimts, ähnlich im Aufgeben der Normalperspektive aus gleichen Überlegungen.

Dann verzichten die „Wilden" auf Errungenschaften der Farbkunst, die vielen mit bestem Recht heilig sind. Denken wir an die Wunder der grauen Tonwerte, die von Tizian und Velasquez herauf in stolzer Reihe die Maler bis Corot entfaltet haben. Der Fauvismus — wie wir die Art der Neuerer nennen wollen — begrenzt Flächen und Konturen, dadurch wird das Wesentliche, Äußere eines Gegenstandes erfaßt, dann werden diese Flächen durch vereinfachte Farben ausgefüllt. So hat schon van Gogh seine Arbeit in Arles gekennzeichnet. Van Gogh singt in Begeisterung das Lied des Veronesgrün, des Gelb in Varianten vom Zitron bis Orange, des Preußischblau und des Zinnoberrot, des Kadmium und des Ocker. Die Schönheit der reinen Farben und ihrer Harmonien sind das Evangelium van Goghs und das der „Wilden".

Um dieses Wollen ganz deutlich abzugrenzen, sei die Kennzeichnung wiederholt. Die Gesetze der Normal-Perspektive werden gelockert, ja sogar aufgegeben, „Verzeichnungen" ergeben sich bewußt. Das Gegenständliche wird durch starke Konturen des Wesentlichen der Erscheinungsform eingefangen, der Hauptakzent der Gestaltung liegt in der Farbe, die ungemischt, rein — wie sie aus der Tube genommen wird — in lauten Fanfarentönen wirken soll. Auch Weiß und Schwarz — die schon van Gogh ausführlich als Farben anerkennt und verteidigt — erringen Platz und Bedeutung.

Die Ablehnenden nennen dieses Malen barbarisch oder auch naiv. Solche Ausdrücke sollten die Empörung der Kultivierten und der erfahrenen Kenner verkünden, sie werden aber von den betroffenen Künstlern gar nicht als Beschimpfung aufgenommen. Gauguin ging in die Südsee, um von den „Barbaren" ein neues Leben zu lernen, die „Wilden" wollten vielfach eher naiv sein als überzüchtet. Der „Wahnsinn der Farben" sollte aufrütteln; Derain, einer der Fauvisten, nannte sie Dynamitpatronen. Eine große Möglichkeit des Ausdrucks war ergriffen worden, die ein arteigenstes Mittel der Malerei benützt: die wildgewordene Farbe. Sie vermittelt Aussage, ohne eigentlich auf literarische Hilfe besonders angewiesen zu sein. Das heißt: ich muß nicht eine dramatische Szene aufbauen oder eine Vision vergegenständlichter Ideen bemühen, um durch diese Gegenstände malerischen Ausdruck zu ermöglichen. Nein — erinnern wir uns . . . „ich suche mit dem Rot und mit dem Grün den schrecklichen menschlichen Leidenschaften Ausdruck zu geben." Knapper kann man das Wollen der Fauvisten nicht ausdrücken; dabei müssen die Farben natürlich nicht Rot und Grün bleiben, und die menschlichen Gemütsbewegungen müssen nicht schreckliche Leidenschaften sein. Aber van Gogh ist davon überzeugt, daß die Ausdruckskraft der Farbe dem Maler die beste Wirkungsmöglichkeit gibt; was er als Wunsch nennt, ist eigentlich schon von ihm selbst zu sagen: „. . . der Maler der Zukunft ist ein Farbiger, wie es ihn noch nie gab." Der junge Vlaminck meint unter dem starken Eindruck, den ihm das Malen van Goghs gibt: „Ich liebe Gogh mehr als meinen Vater!"

Damit haben wir das Wollen der Fauvisten gekennzeichnet und vor allem die Intensität der Farbe bei van Gogh als aufrüttelnde Leistung anerkannt. Sehen wir nun auf die einzelnen Persönlichkeiten und ihre Leistungen. In diesem Zusammenhang — in der expressiven Revolution der Farbe — beachten wir nur diese Ausdruckskraft bei van Gogh, vernachlässigen dabei die Werke, deren Aussage vor allem auch durch den stofflichen Gehalt bestimmt wird. Das geschieht deshalb, weil auf die Fauvisten der Eindruck, der von Vincent van Gogh ausstrahlt, eben von der Art der Farbgebung kommt; der erschütternde Ausdrucksgehalt der inhaltlichen Aussage berührt sie wenig.

Hören wir noch wenige Worte, mit denen van Gogh seine Technik charakterisiert: „Ich befolge keinerlei System beim Farbauftrag. Mit unregelmäßigen Pinselstrichen haue ich auf die Leinwand und lasse sie dann wie sie sind. Pastose Partien, da und dort nicht gedeckte Leinwandstellen, ganz unfertig gelassene Ecken, Überarbeitungen, Roheiten: kurz, das Resultat — ich habe Grund zu dieser Annahme — ist beunruhigend und aufreizend genug, um Leuten mit zum voraus festgelegten Ansichten über Technik wenig Freude zu bereiten." Der große Cézanne hatte einmal nach über hundert Sitzungen zu einem Porträt erklärt: „Ich bin nicht unzufrieden mit dem Vorderteil des Hemdes." Jeder Pinselstrich Cézannes mußte eben mit allen Farbtönen des Gemäldes übereinstimmen. Das Malen van Goghs mußte Cézanne natürlich grauenvoll erscheinen. Den jungen Fauvisten gab es Mut. Von Gauguin lernten sie anderes. Zeigte van Gogh proletarische Kraft, so suchte Gauguin aristokratische Schönheit und Besonderheit. „Eine furchtbare Epoche bereitet sich in Europa für die kommende Generation vor: Das Reich des Goldes. Alles ist verfault, die Menschen sowohl als die Kunst. Man muß unaufhörlich bluten." Wenn Gauguin in die Welt der Südsee flieht, so sucht er dort den unmittelbaren Adel der Erscheinungen in der Natur und in den Menschen. Der Künstler betont oft „Ich bin ein Wilder" und meint damit seinen Konflikt mit der rationalen, bürgerlichen Zivilisation Europas. Seine Liebe zum ostasiatischen Farbholzschnitt zeigt, daß im Grund nur gegen die — wie er meinte — oberflächliche, bloß stoffliche Kunst des Impressionismus seine Wildheit revoltierte, daß er aber selbst zu kulturvoll adeliger Gestaltung drängte. Die Kunst Ostasiens wies ihm Wege und auch die Art monumentaler Fresken. Er gab auf seinen Bildern, als er sich aus dem Kreis der Impressionisten löste, flächige, monumentale, dekorative Kompositionen, die weitgehend auf überkommene Perspektive und auf die stoffliche Realität verzichten. Die relativ einfache, ornamental-dekorative Art seiner Malerei, verbunden mit dem Glanz der reinen Farbe, wirkte auf die Fauvisten. „Betrachten Sie die Japaner . . . sie verwenden die Farbe als ein Zusammenfügen von Tönen verschiedener Harmonien, die den Eindruck von Wärme usw. geben." „Lasset euch den Schattenriß jedes Gegen-

standes angelegen sein; die Klarheit der Umrisse ist das unverbrüchliche Gut einer durch kein Schwanken des Willens geschwächten Hand." Soviel von den Vätern.

Wen hat nun Louis Vauxcelles als „les fauves" bezeichnet? Matisse, Marquet, Rouault, Dufy, Vlaminck, Derain, van Dongen, Camoin, Friesz, Manguin. Jedem Kunstfreund fallen bei dieser Aufzählung sofort einige Namen auf, die aus dieser ersten Ausstellungskonstellation zu einer wirkungsreichen, ruhmvollen Laufbahn hervorgingen. Nicht alle aber der angeführten Künstler blieben dem Wollen der Fauvisten lange und eng verbunden; sie empfanden die Herrschaft der Farbe wieder als Verengung der Möglichkeiten; anderseits erwies sich die künstlerische Kraft mancher dieser Maler als nicht so groß, daß wir auf ihr Schaffen eingehen müßten. Der bedeutendste Meister, der aus dieser Gruppe hervorging, ist wohl Henri Matisse.

Stefan George, der am Anfang des Jahrhunderts so viel beachtete deutsche Lyriker, schrieb eine Gedichtsammlung unter dem Titel „Teppich des Lebens". Dieser Titel könnte auch über dem Werk von Matisse stehen. Dieser Künstler ist nicht seelisch-leidvoll aufgewühlt wie van Gogh, nicht grübelnd wie Gauguin,er mehrt — unberührt von sozialen, politischen, technischen Revolutionen und Erschütterungen — den Schatz des Schönen auf der Erde. Sein Leben ist nicht erzählenswert; aber sein Schaffen ist dankenswert, denn alle Kunstoffenen werden sich an der Kraft und an dem Geschmack der Farben auf Bildern von Matisse in allen Zeiten erfreuen. Kunst um der Kunst willen, Schönheit um der Schönheit willen — es mag Zeiten und Menschen geben, die anderes von der Kunst verlangen, Erzählung, Tendenz etwa — haben ihr urangestammtes Recht, ihre unbedingte Berechtigung im Schaffensbereich der Künste. Am ehesten führt von diesem zwecklosen Streben nach Schönheit ein Weg zur sakralen Kunst, die ja den Schöpfer wohl auch anders, aber kaum besser verehren kann als durch das Eingehen auf die Möglichkeit der Schönheit in der erschaffenden Welt. Diesen Weg erlebte Matisse, der sich in den letzten Lebensjahren auch mit sakraler Kunst herzlich und erfolgreich beschäftigte. Gehen wir von Gauguin und van Gogh aus, so bekennt sich Matisse zu ihrer

Erlösung der reinen Farbe, umgrenzt, wie sie, die Farbfelder mit starker Kontur, verstärkt die dekorative Flächigkeit und vermeidet — hier das Abrücken — thematische Beschwerung des Bildes. Die gegenständliche Aussage also tritt zurück, die Farbe selbst und ihr Zusammenklang fordert mehr, fast ausschließliche Beachtung. Daher ist es fast gleichgültig geworden, was die Bilder gegenständlich enthalten — ein Umstand, der für inhaltgebundene Kunstfreunde unerfreulich ist —, wichtig wird, was eine stoffliche Gebundenheit an Farbigkeit ergibt. Es ist unsinnig, der Kunst des Matisse vorzuwerfen, daß sie dekorativ sei. Es ist ja ihr Wesen und Wille. Wir finden in den Bildern wohl deutlich Goldfische und vielerlei Blumen, Frauenkörper, Teppiche, Gefäße . . . aber dennoch können wir diese Bilder schon gut und gern Kompositionen in Lachsrosa, Grün, Schwarz — nun sind noch Namen von Farben einzufügen — nennen; das Erinnern haftet schon mehr beim Farbeindruck als am meist nebensächlichen Gegenstand.

Aus der Reihe der französischen Ur-Fauvisten ist dann Dufy dem Dienst an der Farbe lebenslang treu geblieben. Wenn Matisse doch noch die schwerblütigere commedia humana inszeniert, so gibt uns Dufy ein flockig leichtes, anmutiges Kammerspiel. Das Aquarell ist sein schönstes Reich. Seine Welt besteht aus großen Farbflecken, die aneinanderstoßen — nicht feindlich —, sie scheinen einander sogar friedlich zu umarmen; die Welt ist also aus Farben zusammengesetzt, in die dann die sehbaren Dinge mit schwarzen oder auch farbigen Strichen eingezeichnet werden. Die Erscheinungsformen sind bei Dufy begrenzte Flächen in den breitströmenden Hintergrundfarben. Der Hintergrund eines höfischen Empfanges etwa ist wie eine Flagge gegeben: unten rot, die Mitte schwarzgrau und oben violett. Figuren reichen dann möglicherweise von der roten Hose über den dunklen Rock zum violetten Kopf. Jedes Bild von Dufy ist ein kleines Fest. Von Schwerblütigen mag ihm daher der Vorwurf gemacht werden, daß er in oberflächliche Spielerei verliebt sei. Wer aber vermöchte noch so kostbar wie Raoul Dufy mit leichter Rokoko-Heiterkeit vom Rennplatz oder von einer Restaurantecke, von Paris oder Venedig, von bunten Vogelkäfigen oder vom Orchester zu erzählen. Einige

der Fauvisten sind am Meer geboren und kennen den Zauber seiner Farben. Dufy stammt aus Le Havre, das Weltoffene seiner Heimat atmen auch die farbduftenden Lieder seiner Bilder. Es sind französische Chansons bester Formung. Hier wurde der ursprüngliche Name — Fauvist — in sein Gegenteil verwandelt, wenn man darunter des Wortes Bedeutung festhalten wollte; geblieben aber ist die künstlerische Sicht, denn durch Dufy ist die Möglichkeit der einfachen, berückenden Farbe in strahlende Heiterkeit sublimiert.

Verwandtes Farbstreben haben die Fauvisten an merkwürdigen Stellen gefunden. Matisse bewunderte ostasiatische Farbholzschnitte, Dufy freute sich an illuminierten Bilderbogen — er arbeitet nur umgekehrt, er schafft zuerst farbige Atmosphäre, dann setzt er Erscheinungen hinein —, die farbige Zauberwelt, die intensive Edelsteinfarbe der gotischen Kirchenfenster beeindruckt ebenfalls; Rouault ist dafür das beste Beispiel. Wenn wir heute diesen bedeutsamen Namen hören, denken wir vor allem an die tiefe, vor allem religiöse Expression, die er uns gestaltet hat. Aber auch er gehört am Beginn des Jahrhunderts zu den Fauvisten, die der Farbe an und für sich verschrieben sind, nicht dem Gegenständlichen. Geblieben ist Rouault die Liebe zur Intensität der ungemischten Farbe, die eine besonders starke, dunkle Kontur von der anderen abgrenzt — damit der Bleifassung der bunten Stücke der Kirchenfenster eng verbunden.

Der Hinweis auf diese großen Meister Frankreichs und ihre schöpferische Bedeutung mag genügen. Ein Blick richtet sich nun noch auf die Ausstrahlung. Das lernbegierige Deutschland nahm natürlich die Anregung der Fauvisten auf. Sehen wir auf eine so wertvolle Persönlichkeit wie Franz Marc, so erkennen wir, daß auch in seinem Werk die Abkehr von der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit vorweg die Farbe betrifft. Berühmte Gestaltungen nennen ja diese Farbrevolution, etwa „Die blauen Pferde". Eine Reihe solcher Bilder von Marc steht dem Fauvismus sehr nahe, denn auch Marc gibt reine Farbklänge, komponiert flächig-dekorativ, setzt feste Umrisse. Allerdings so ganz das Evangelium von Matisse auf die Dauer anzunehmen, liegt dem Deutschen Marc nicht recht. „Was mir vorschwebt, ist Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe,

ohne beunruhigende und ablenkende Gegenständlichkeit — etwas, worin man wie in einem bequemen Sessel ausruhen kann", so Matisse, der dem schönen Malen immer verbunden bleibt. Deutsche, wie Marc, gehen bald weiter und grübeln über die Seele; bei Marc ist es die der Tiere. „Ich suche mich pantheistisch einzufühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur — suche das zum Bild zu machen, mit neuen Bewegungen und neuen Farben, die unseres alten Staffeleibildes spotten", so Marc. Unbeschwerter und den Fauvisten inniger verbunden bleibt auf Dauer der geniale August Macke. Er ist in die Farbigkeit verliebt und daher auf der Straße der Fauvisten. Kleider der Frauen, Auslagen, Kaffeehäuser reizen seinen Farbsinn; der Orient gibt ihm seine Sonne und seine Buntheit. Unter den Deutschen gelingt Macke der hellste und reinste Farbklang. Marc und Macke endeten ihr Leben früh, sie fielen dem ersten Weltkrieg zum Opfer. Macke war sterbend erst 27 Jahre alt, er endete ein überschäumendes Leben, dessen Freude und Tatenlust in der Kraft seiner Farben zu spüren ist, dessen helle Reinheit seine Werke ebenfalls spiegeln. Franz Marc führt sein Schaffen dann zu hohen Forderungen, er will den „Entwurf einer neuen Welt", das stark Gedankliche drängt nach Expression und verläßt die unbeschwerte Ebene des Fauvismus.

In allen Ländern werden wir im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts das Echo auf die Farbfanfaren des Fauvismus vernehmen und die Auswirkung leicht erkennen. Die Schlußfrage der Betrachtung muß aber lauten: Ist nun der Fauvismus eine Mode oder eine tiefer im Wesen der Malerei verankerte Ausdrucksmöglichkeit, die immer wieder durchbricht — in anderer Zeit unter anderem Namen? Ich glaube, wenn man in einer historischen Schau der Farbigkeit nachspürte, fände man oft eine Art des Fauvismus. Ist er heute tot? Eine so starke und eigenständige Persönlichkeit wie der Österreicher Herbert Boeckl zeigt uns in einigen seiner Werke, daß aus dem reinen, intensiven Leben der Farbe sich die Welt bauen kann; Steinbrüche leuchten und strahlen dann in göttlicher Herrlichkeit. Unbeschwerte Freude hier aus dem Wunder der Farbe wie in anderer persönlicher Art bei Macke, bei Matisse, bei van Gogh. Auch Boeckls Farben sind wild geworden, auch Boeckl ist ein — Fauvist.

Tafel 1

Vincent van Gogh (geboren 1853, gestorben 1890)

BILDNIS PÈRE TANGUY

Musée Rodin, Paris

Der vierschrötige Herr Tanguy war bei der Eisenbahn angestellt, dann richtete er sich auf dem Montmartre ein kleines Farbengeschäft ein, war Anhänger der Kommune und liebte die revolutionären Maler. Beiden Eigenschaften opferte er seine geringen materiellen Güter.

Vincent van Gogh stand unter seinem Schutz; Tanguy kaufte seine Bilder, stellte sie in seinem Laden aus, verkaufte aber keines. Das berühmte Porträt des eigenartigen Mannes malte van Gogh 1886. Japanische Holzschnitte bilden den Hintergrund. Sie machten auf van Gogh starken Eindruck, und das ganze Bild ist ihrem Stil verbunden. Der Mann ist streng von vorne gesehen, bietet also eine große Fläche, die nur farbig gegliedert wird. Er scheint als Figur den Holzschnitten eingefügt. Diese flächig-dekorative Art gefiel den jungen Malern, die dann „Fauvisten" genannt wurden; wie oft und grundsätzlich fügt etwa Matisse Gestalten dekorativ einem Hintergrund ein. Das etwas steife Sitzen, die Lage der Hände, das Verkürzen der Beine — all das dient dem glücklichen Einfügen in die Fläche. Über dem flachen Bretonenhut hebt sich — fast formal verbunden — der heilige Fujiyama.

Wild ist die Farbe hingeworfen, das Blau des Rockes läßt nicht mehr los. Verglichen mit anderen Porträts van Goghs sind hier formale Überlegungen stärker als die Gestaltung eines packenden Ausdrucks. Damit steht dieses Bild eher in Gesellschaft der Bildnisse des Zuaven oder des Armand Roulin als in der expressiver Anrufe, wie es vor allem die Selbstbildnisse sind. Die Wirkung geht daher offensichtlich auf die Fauvisten.

Tafel 2

Paul Gauguin (geboren 1848, gestorben 1903)

NAFEA (WANN HEIRATEST DU?)

Kunstmuseum Basel, Sammlung Rudolf Staechelin

Am 4. April 1891 schiffte sich Gauguin nach Tahiti ein, das ihn enttäuschte. Aber Mataiea gefällt ihm, hier sucht er die Naturferne Europas zu vergessen. Ein Jahr lang arbeitet er unermüdlich und glücklich; unter den Bildern dieses Jahres finden wir auch das farbschöne Bild „Wann heiratest du?" Schon in Frankreich hatte Gauguin seine eigene Malart entwickelt; er strebt nach einfacher, monumentaler Form, trennt die Flächen durch dunkle Konturen, befreit die kraftvolle Farbe von der Gebundenheit an die Natur, er läßt das Licht ohne Schatten wirken. Diese Eigenart seines Malens scheint nun dem Wesen Ozeaniens besonders zu entsprechen. Es entstehen Bilder, die an die heute so bewunderten Werke Ägyptens erinnern.

Gauguin führte lange Zeit ein sehr bürgerlich anmutendes Leben als Bankbeamter. Die Leidenschaft zu malen verwandelte ihn; er verließ den Beruf, die Frau und die Kinder, schließlich auch die Heimat. Es ging ihm oft, ja meist erbärmlich schlecht, aber sein Geist vermochte eine Reihe meisterlicher Bilder zu formen, bis er auf Fatu-Iwa, einer Südseeinsel, starb. Auch andere Künstler suchten den Weg zu einer neuen Einfachheit der Aussage, zu einer monumentalen Primitivität, Gauguin aber ist diesen Weg wirklich großartig gegangen. Seine festlich-einfache Farb- und Formwelt überzeugt unmittelbar und wirkte stark auf alle Maler, die aus dem Impressionismus auszubrechen suchten. Hier fanden sie die herrlichste Leuchtkraft der Farbe, die mit bekennerischem Mut eingesetzt wird.

Tafel 3

Paul Gauguin (geboren 1848, gestorben 1903)

IA ORANA MARIA (WIR GRÜSSEN DICH, MARIA!)

Metropolitan Museum of Art, New York

Im Jahre 1950 zeigte der Vatikan eine große Ausstellung christlicher Kunst mit Werken aus allen Teilen der Welt. Die europäischen Besucher freuten sich über die Art, wie ferne Völker die Themen der christlichen Lehre ihrer Vorstellungswelt einfügten. Es war nicht nur die Hautfarbe der heiligen Gestalten, die uns ungewohnt erschien, es ist das ganze andersartige Leben, das die Bilder formt. Anderseits bieten die Szenen des Lebens Marias und des Heilands so allgemein gültige Stoffe, daß sie sich in das Leben aller Zonen einfügen lassen.

Gauguin lebte viele Jahre in der Südsee. Hier stellt er nun eine Mutter mit ihrem Knaben dar; der zarte Heiligenschein hebt sie aus dem Alltag. Wie der Knabe auf der Schulter der Mutter sitzt, das ist Sitte der Insel, die Hautfarbe und Kopfform sind dort beheimatet, das selige Lächeln der Mutter aber ist in aller Welt gleich. Mit Neigen der Ehrfurcht nahen zwei Frauen, ein Engel ist zum Dienst bereit.

Der Maler formte eine zarte Märchenlandschaft mit schönen Baum- und Fruchtformen. Auch hier webte er einen bunten Teppich, dem sich alle Gestalten einfügen. Die Hauptfarbe ist das Blau gläubiger Geborgenheit, daraus leuchtet wild und stark das Rot vom Kleide Mariens. Die Intensität solcher Farbe, die dekorative Art der Komposition, der mutige Reiz exotischer Märchenstimmung wirkten auf die jüngeren Maler, sie gaben den Fauvisten Anregung und Leitbild.

IA ORANA MARIA

Tafel 4

Henri Matisse (geboren 1869, gestorben 1954)

DEKORATIVE FIGUR VOR GEBLUMTEM HINTERGRUND

Musée National d'Art Moderne, Paris

Neben den großen Fresken waren Wandteppiche zu vielen Zeiten der künstlerische Raumschmuck. Frankreich ist reich an Gobelins. Die Malerei des Impressionismus liebte die Darstellung des nackten Körpers, da auf der Haut sich ein reiches Farbenspiel ergab, das durch die Farbigkeit der Umgebung hervorgerufen wurde. Wieviel Entdeckung und Augenfreude gewann etwa Renoir daraus, Matisse fügt den Körper als dekorativen Teil in seine große Dekoration, die einem Wandteppich gleicht.

Der Kopf, die Brüste, das wallende Tuch ergeben Rundungen, Gefäße, Äpfel und Blumen nehmen diese Formen auf. Polster, Teppich, Spiegelglas, der aufgerichtete Oberkörper, der Hals formen Rechtecke; die Rahmen der Wandbespannung und der Rahmen des Spiegels fließen in Wellenlinien. Wie in den guten Fresken und Wandteppichen ist auch hier die Perspektive zugunsten der ornamentalen Wirkung zurückgedrängt. Der Spannung der Formen entspricht eine Spannung und ein Ausgleich der Farben. Zwischen großen Blau-Flächen und dem schweren Braun wärmt das Rotbraun des Körpers und der Rahmen.

Vergleiche mit Aktbildern von der Hand Renoirs oder Manets mußten diese kühn dekorative Malerei des Fauvisten, dem es eben nicht mehr um das Einfangen von Licht und Luft, sondern um die festlich-schöne Dekoration zu tun ist, neu und merkwürdig erscheinen lassen.

Tafel 5

Henri Matisse (geboren 1869, gestorben 1954)

STILLEBEN MIT AUSTERN

Kunstmuseum, Basel

Das Stilleben, die Darstellung von toten, zumindest reglosen Dingen — im Französischen „nature morte" — sammelt allerlei Gegenstände des täglichen Lebens vom einfachen bis zu den kostbarsten in mannigfaltigster Zusammenstellung, die vom Künstler nach Gesichtspunkten ästhetischer Wirkung getroffen wird. Die Niederländer des 17. Jahrhunderts pflegten in ihrer Daseinsfreude das Stilleben. Da es zur Behandlung von Farbproblemen besonders anregt, haben die Impressionisten des späten 19. Jahrhunderts das Stilleben geliebt; sie versuchten den Wirkungen von Licht und Luft, den Reflexen der Farben auf weißen Tüchern, mit feinfühliger Subtilität nachzugehen.

Matisse gibt uns eine Vogelschau. Sein ästhetischer Gesichtspunkt ist auch im Stilleben ein dekorativer. Es wird kein Raum geschaffen, große Flächen liegen übereinander. — Realistisch gedeutet: auf einem dunklen Fußboden steht — diagonal abgebildet — ein heller Tisch, auf dem ein dunkleres Tuch liegt. Farbig gesehen: eine warm-rote Fläche wird durch helles Rosa-lila von einer kalt-blauen Fläche getrennt. Formal: große Rechtecke ergeben einen ruhigen Grundbau, der durch die Winkelstellung zueinander etwas belebt wird. Auf der dunklen Mittelfläche entwickeln sich nun die Gegenformen. Auf dem Rund des Tellers sind kreisförmig die ovalen Austern angeordnet; der Krug schließt sich den runden Formen an, Zitronen und Messer sind Überleitungen, ebenso das rotgegürtete Tuch.

Der Fauvist verzichtet auf die seit der Renaissance heiligen Kenntnisse der Normalperspektive — der Krug bekommt dadurch eine realistisch unsichere Existenz. Er gewinnt dadurch die schmückende Fläche, die jede dekorativ begabte Epoche angestrebt hat. Der Fauvist setzt kühn die Farben nebeneinander, sie wirken daher durch ihre besondere Art. Henri Matisse vermag mit großer Sicherheit und unfehlbarem Geschmack die Farben so zu setzen, daß aus dem primitiv erscheinenden Stilleben ein wunderschöner, eindruckstarker Farbklang uns ergreift.

Tafel 6

Henri Matisse (geboren 1869, gestorben 1954)

STILLEBEN

Musée National d'Art Moderne, Paris

Die stoffliche Freude an Früchten, Blumen, Schmetterlingen, Fischen, Vögeln ... füllte Bilder mit solchen Dingen, deren Vereinigung auf einem Bild wir Stilleben, die Franzosen „nature morte" nennen. Die Impressionisten liebten das Stilleben vor allem deshalb, weil sich auf dem hellen Untergrund eines weißen Tischtuches etwa die farbigen Schatten und die Einwirkung der einen Farbigkeit auf andere besonders schön beobachten und besonders gut wiedergeben läßt. Später — im „Expressionismus" — bekam das Gegenständliche an sich wieder besondere Bedeutung; es konnte zur Aussage werden. Wenn der Expressionist gerade häßliche und peinliche Gegenstände zusammenstellt oder wenn er ganz ungewöhnliche Verbindungen wählt, so will er gewiß damit eine Aussage geben.

Die Fauvisten, besonders Henri Matisse, legen keinen Wert auf die persönliche, stoffliche Aussage, sie wollen durch das Zusammentragen von Gegenständen nicht stofflich erregen oder belehren. Matisse geht aber auch nicht den Weg der Impressionisten, er will nicht gründlich und selig beobachten, wie ein blauer Krug das weiße Tuch beeinflußt . . . Er trägt viele Gegenstände zusammen und webt damit ein Tuch, das durch Formen und Farben Freude machen soll. Das ist ja das Kennzeichnende an den „Wilden", daß sie im Grunde sich und den anderen Freude machen wollen: Augenfreude. Die stoffliche Wahrheit wird dabei Nebensache, und das ärgert natürlich das kaum erst materiell so gut geschulte Sehen.

Auf unserem Bild beachten wir erst die Formen. Der Boden ist grob durch Quadrate geteilt: gelbgraue wechseln mit fast schwarzen. Damit die Wirklichkeitsillusion nicht aufkomme, wandeln sich links die Quadrate in Dreiecke. Die helle Tischplatte wird durch wurmartige Striche in Graublau belebt. Darauf wechseln nun Formen, die wohl Krug, Glas, Suppentopf, Brot, Gewächs in einem Topf und anderes andeuten, aber im wesentlichen geben die Gegenstände die gerundeten Formen. Eindrucksvoll tritt neben die Abwechslung der Formen die Farbigkeit. Abgewogen steht neben dem Braun das Olivengrün, neben dem hellen Gelb und Graublau das zarte Rosa. Genieße unbeschwert — so lautet hier die Aufforderung.

Tafel 7

Henri Matisse (geboren 1869, gestorben 1954)

LESENDE FRAU VOR SCHWARZEM HINTERGRUND

Musée National d'Art Moderne, Paris

Wieviel Mühe, wieviel Freude, wieviel Stolz begegnen wir im 15. Jahrhundert bei den Künstlern Italiens, die sich die Gesetze des Raumes, der Perspektive erobern. Nun hat man die Wirklichkeit erobert. Wenn die Fauvisten diese Perspektive aufgeben, jedenfalls als unwesentlich behandeln, dann muß das eine offensichtliche Entwertung der „Wirklichkeit" bedeuten.

Matisse schaut den Raum eher als Fläche. Der Tisch stellt seine Fläche auf, der Blumenkrug und die Blumen selbst haben keine räumliche Ausdehnung, am ehesten — aber auch da nicht gesetzgetreu — gibt die Gestalt das Empfinden der Tiefe. Auch der Raum wird also ornamental gegeben. Solch ein Bild schmückt, ohne einen neuen Raum in die Tiefe zu schaffen.

Die Formgebung in diesem Bild betont die horizontale und die vertikale Linie, außerdem den rechten Winkel, das Rechteck. Gelockert wird die gefährliche Starre solcher Komposition durch abgewogene Unregelmäßigkeit. Die Fläche des großen Spiegels wird durch das Bild gebrochen, auf dem Tisch liegen Bücher diagonal, das aufgeschlagene unterbricht die Fläche nach rechts. Außerdem sind die bewegten Formen der Pflanzen und der Frau (mit Parallelführung im Spiegel) als zweites Formenprinzip gesetzt.

Die Farben wirken durch den außerordentlich gut gefundenen Gegensatz von Hell und Dunkel, dann durch den Gegensatz von Graublau, Grün und hellem Gelb zu dem Braun und Rot, das dem linken Teil Schwere gibt.

Solche Form- und Farbfreude baut an dem Bild. Das Gegenständliche ist als Aussage untergeordnet. Am besten erkennen wir das an der Gestaltung der Frau. Das Haar ist ornamental wie an romanischen Statuen, Gesicht und Körper sind nur als Formen gegeben, ohne jeden besonderen Ausdruck. Farbflecken durch starke Konturen getrennt. Das eine Bein ist eine große Keule, ein formales Gewicht in der Komposition, als Darstellung des Menschen kaum besonders realistisch. Wieder stellen wir fest, daß dem Fauvisten Form- und Farbspiele wesentlich sind.

Tafel 8

Henri Matisse (geboren 1869, gestorben 1954)

ROTES ZIMMER

Musée National d'Art Moderne, Paris

Wenn wir den Spottnamen „Fauvisten" hören, denken wir allzu leicht an schwere Ausbrüche seelischer Leidenschaft oder darstellender Wildheit. Unter allen Bemühungen der Malerei der Gegenwart kommt aber gerade Matisse und Dufy am meisten heitere Anmut zu. Da stellt Matisse etwa einen Tisch in eine rote Fläche, der farbig in dieser Fläche aufgeht, mit den Linien seiner Beine aber heiter stimmt; daneben steht steif und kantig ein ernster, dunkler Stuhl, an den sich die Eisenvoluten eines Rundtischchens anbiedern. Dieses Tischgestell hat allen Raum verloren; plattgedrückt reizt es mit seinen Schnörkeln. Unter die drei Möbelstücke legt Matisse zwei Raubkatzenfelle, lustige Flecken im dunklen Rot. Auf den Tischen stehen — ein helles Querband — Gläser, Vasen und Töpfe, Blumen verschiedener Form geben einen reich instrumentierten Klang. In der oberen Hälfte des Bildes ist die Grundfläche zweimal durchbrochen. Das linke Bild — oder ist es ein Ausblick? — beschränkt sich auf die Wirkung von Hell und Dunkel, zeichnerische Aussage interessiert, Variationen der Linien. Rechts sind es die farbigen Flächen, die sehr flott und heiter ihre Wirkung ergeben.

Wenig wird dem Raum gegeben, wenig Wirkung wird von ihm verlangt. Plakatwirkung wird einbezogen. Formenreichtum liebenswürdiger Art gibt anmutige, heitere Bewegtheit. Unbeschwert, tänzerisch leicht entfaltet sich eine traumhafte Spiegelung der Wirklichkeit. Das Wissen von der Wirklichkeit und das Spiel mit diesem Wissen ergeben solch schwerelose Kompositionen.

Tafel 9

André Derain (geboren 1880, gestorben 1954)

BARKEN IM HAFEN

Kunstmuseum Basel

In fast klassischer Komposition erhält ein Stück Erde durch die Hand Derains künstlerische Gestaltung. Er kennt die Kunst Cézannes, er weiß von den Möglichkeiten des Pointillismus etwa Signacs, dennoch steht er auch den Fauvisten nahe. In vielen seiner Bilder ist es doch die von den Fauvisten so umworbene Flächenschönheit, der er zustrebt und die er wunderbar erreicht.

Flächenschönheit zeigt auch unser Bild als künstlerisch wesentlichstes Merkmal. Die Wasserfläche ist zwar fast pointillistisch aufgelöst, aber sie ist als bewegte Fläche scharf begrenzt, das heißt, die Auflösung greift nicht ans Ufer. Dadurch entsteht also einmal die Wasserfläche, farbig ziemlich einheitlich. Dazu kommt die Flächenschönheit der gut in der Farbe zum Wasser kontrastierten rotbraunen Strandfläche. Diese zwei Flächen ergeben den Haupteindruck. Helle Boote, eine helle Gestalt, heller Himmel schieben sich ein. Kennzeichnend ist, daß die Figuren auch farbig kein Eigenleben führen. Die eine gleicht den Booten, die andere dem Wasser, die dritte dem Strand.

Auch der Bildbau ist fauvistisch, im wesentlichen wirkt die Fläche, ohne die gestaltlich gefestigten Boote wäre die Darstellungsart der des Schweizers Ferdinand Hodler sehr ähnlich, der die Seen ganz dekorativ flächig gemalt hat. Aber es sind eben hier diese Boote da, die in ihrer Verkürzung Raum schaffen. Es ist so, daß Derain bald zur Betonung des Raumes überging und das Gehege der Fauvisten durchstieß. Wenige Maler blieben ja der bunten Fläche treu, aber umgekehrt ist es unleugbar, daß nicht der Raum und nicht eine individuelle Behandlung der Dinge in der Farbe den Reiz dieses Bildes ausmachen, sondern die erlesene Schönheit der farbigen Flächen.

Tafel 10

Albert Marquet (geboren 1875, gestorben 1948)

FÉCAMP

Musée National d'Art Modern Paris

Am Meere geboren, zog es Marquet als Landschafter immer wieder zum Meer. Seinem Wesen entspricht eine möglichst starke Annäherung an das Naturbild, doch blieb ihm immer auch der Zug zur farbigen Großflächigkeit.

Unser Bild, eines von sehr vielen ähnlichen dieses Malers, zeigt in unkomplizierter Darstellung den Meeresstrand. Drei große Flächen beherrschen das Blickfeld: die hellblaue des Meeres, die violettgraue des Strandes, der durch die Flut noch naß erscheint und dessen Farbe sich auch im abschließenden Berg wiederfindet, die gelbe des Sandes endlich. Wie eine Flagge ist der Boden also ausgebreitet, kennzeichnend ist, daß der Berg in die Farbe des Mittelstreifens einbezogen wird, um keinen neuen Blickfang zu setzen. Diese einfache, starke Gestaltung entspricht den Fauvisten.

Es entspricht auch die Art, wie die Bemannung des Bildes vorgenommen wird. Zwei Matrosen im Vordergrund kehren uns den Rücken zu, sie lenken unsere Aufmerksamkeit durch die ihrige aufs Meer. Damit werden sie für den Maler auch nur zu Farbflecken, das Weiß, Schwarz und Blau ist getrennt, die Umrisse sind dunkel betont. Auf dem nassen Strand stehen noch schwarze Stangen, sind es Pflöcke, sind es Menschen? Gleichgültig. Auch die Schiffe sind nur angedeutet. Bedeutsam ist nur die weite Fläche, die sich endlos hinzieht.

Marquet hat eine recht anziehende Kultur des Malens, dadurch vermag er die Enge seiner Stoffwahl beizubehalten.

Tafel 11

Maurice de Vlaminck (geboren 1876)

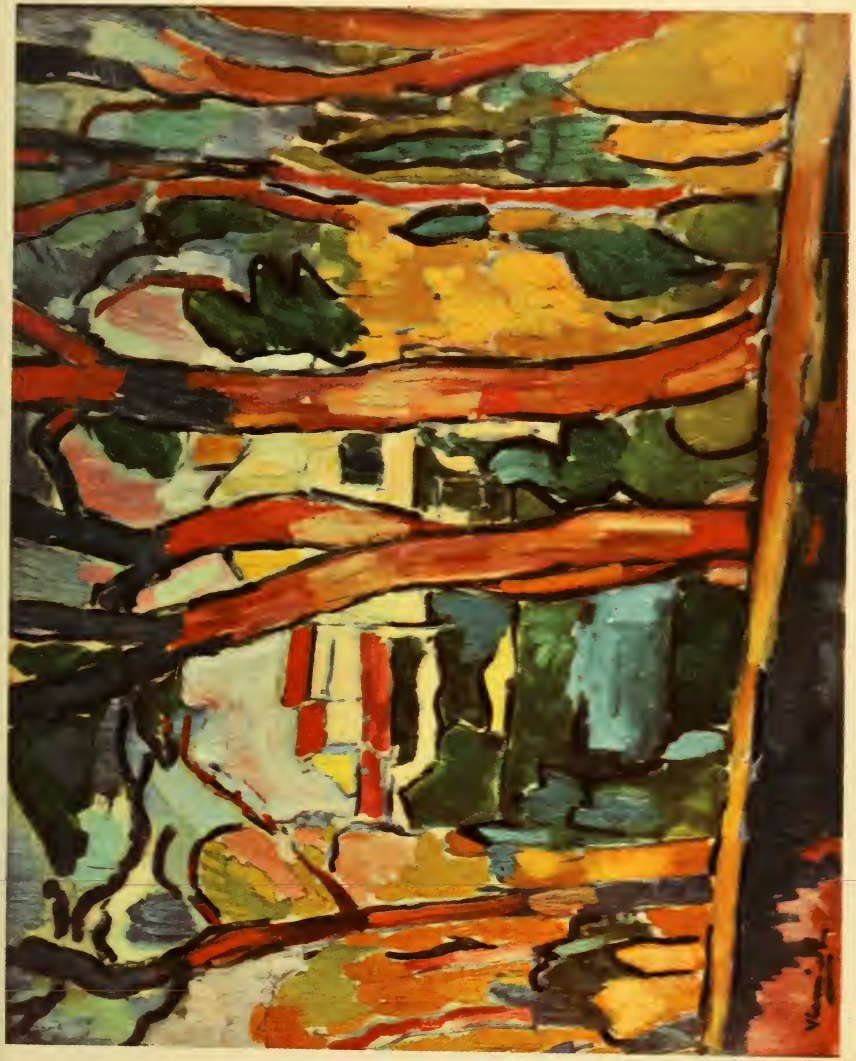
LANDSCHAFT MIT ROTEN BÄUMEN

Musée National d'Art Moderne, Paris

Ein paar Häuser bieten ihre Flächen, sie sind gleichartig in der Farbe, die Dächer rot, die Wände gelb. Zwischen diesen Häusern und der Baumreihe im Vordergrund liegt die Fläche eines Wassers, eines Flusses oder eines Teiches. Auch der Wasserspiegel liegt nicht in die Tiefe hinein, er steht ziemlich steil. Um das Wasser finden wir noch braungrüne Flecken, die wohl das Ufergebüsch bezeichnen, und aus diesem olivgrünen Gewächsen heben sich flammend ockergelbe Flächen, sonnendurchflutete Sträucher.

Die Stärke des Eindrucks aber beruht auf den dunkel umgrenzten roten Stämmen, die oben mit olivfarbenem Laub behängt sind. Diese Stämme geben wieder die Weltfestlichkeit, die von den meisten Fauvisten erstrebt wird. Diese Landschaft wird zum schöngewebten Gobelin, sie bringt Freude in jeden Raum. Es ist doch die Schönheit, die dekorative Schönheit, der die Sinne der Fauvisten gehören. Sie verzichten dabei auf „Wahrheit" und auf stofflich beschwerte Expression. Der Wirklichkeit entsprechen ja die roten Stämme nicht, sie sind aber das Wichtigste am Bilde, der Maler gibt dem Bild von ihnen den Namen. Eine erregende Aussage gibt dieses Gebilde auch nicht, wenn man besonderen Inhalt verlangt. Es ist nur dieses Bekenntnis darinnen: wenn ich dieses Stück der Welt zu formen gehabt hätte, dann hätte ich ihm diese roten Stämme gegeben, die solch ein unbedeutendes Fleckchen lustig machen und unser Auge festhalten, bis es eben eine neue Freude entdeckt.

Vlaminck hat viele solche Landschaften geschaffen, er ist dieser schönfärbenden Art des Fauvismus immer treu geblieben; da er viel Geschmack hat, konnte er diesen Bildern auch immer wieder neue farbige Freude geben. Seine Handschrift ist unverkennbar.



Tafel 12

Karl Schmidt-Rottluff (geboren 1884)

LOFTHUS

Kunsthalle, Hamburg

Karl Schmidt-Rottluff ist einer der Gründer der Vereinigung „Die Brücke" (1905 in Dresden); 1905 ist auch das Jahr des bedeutsamen Hervortretens der Fauvisten. Es liegt nahe, daß der deutsche Maler auch ähnliche Wege versuchte wie die Franzosen. Nur führte der Weg Schmidt-Rottluffs sehr bald zur starken, aus dem Innern lodernden Expression. Er und seine Gefährten von der „Brücke", Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Otto Müller, Emil Nolde, spürten schon den Weltbrand, das Versagen der seelischen Haltung, bald wurden sie die Bildner der Angst und der Warnung. Vorweg aber suchten auch sie in der Gestaltung der Landschaft wenigstens durch die Kraft der ungebrochenen Farbe eine besondere Sicht zu geben.

Schmidt-Rottluff wandte sich einige Zeit der Architektur zu; die Bildkomposition läßt diese ordnende Hand spüren. Auch hier — immer wieder wird das zu betonen sein, da es ein wesentlicher Zug der fauvistischen Art des Malens ist — ist die Komposition flächig angelegt. Der Inhalt: Häuser, Wiesen und Bäume am Strand. Die Zeichnung, die Umgrenzung, ist ganz der Farbe überlassen. Das Blau des Wassers endet im Rot der Küste, das Grün der Bäume und Wiesen ist von diesem Rot umrandet, die Häuser leuchten meist in diesem Rot, dem dann dunkles Braun Begrenzung gibt. Die Fensteröffnungen sind stark betonte dunkle Löcher. Die Küste züngelt in das Wasser (brüchige Kontur), die Häuser im Vordergrund stehen fest und herausfordernd. Der Mut zur unwirklichen Farbe — wenn man die Erfahrung oder die Anschauung als Maßstab nimmt — ist hier kennzeichnend. Er gibt diesen Landschaften — auch von Kirchner und Heckel könnten Beispiele gegeben werden — ihre einfache Besonderheit. Die farbigen Flächen stehen nebeneinander, dekorativ ist der Einsatz von Dunkel und Hell abgewogen.

Schmidt-Rottluff hat die Bindung an das Gegenständliche nie ganz aufgegeben; er hat sich davon lange Zeit entfernt, um die persönliche Expression intensiver zu betonen, er ist aber — gegen die Entwicklung der anderen — zur Bindung an das Gegenständliche zurückgekehrt; darum darf man wohl eine seiner Landschaften heranziehen, wenn man die Wirkung der Art der Fauvisten in Deutschland zeigen will.

Tafel 13

Herbert Boeckl (geboren 1894 in Klagenfurt)

STEINBRUCH

Österreichische Galerie, Wien

Es ist beachtenswert, welche Art der Landschaft die Maler verschiedener Epochen als Darstellungsstoff wählen. Während die Romantiker am Beginn des 19. Jahrhunderts in der Landschaft noch stark poetische Stimmung suchten: Gebirgsgipfel im Mondschein, Abendrot über dem Meer, italienische Hügel mit Wasserfällen und netten Hirten, versuchte etwa Waldmüller um die Mitte des Jahrhunderts die Ausflugs- und Sommerfrischenlandschaft der Wiener möglichst realistisch festzuhalten: Praterbäume, Wienerwald, Salzkammergut. Die großen Franzosen des ausgehenden Jahrhunderts freuten sich dann an der Entdeckung der wechselnden Beleuchtungen, sie wollten so viel Luft einfangen, daß sie auf Konturen verzichteten und das Bildfeld in flimmernde Punkte auflösten.

Die Fauvisten gaben dem Landschaftsbild wieder Festigkeit, die Farbflächen haben Begrenzung; die Kraft des Landschaftsbildes geht nun von der monumentalen Einfachheit dieser Flächen aus.

Herbert Boeckl erlebt die Welt als kraftvoll gebändigte Farbfülle. Wenn er auf einem prachtvollen Bildnis seine Familie darstellt, so leuchten und blühen die Gestalten in ungemischter Farbherrlichkeit. Die Farbe ist ein Lebenselement. Auch die Landschaften formen sich aus der satten Farbe. Sie werden dadurch wieder aus der bürgerlichen Wirklichkeitstreue gehoben und werden zur großen Vision, der etwas edel Dekoratives anhaftet. So sah und malte Boeckl den rotleuchtenden Erzberg, so baut er auf unserem Bilde einen Steinbruch im Burgenland aus einem tiefblauen Himmel, aus gelbleuchtenden Wänden und aus Baumgrün. Aufgebrochene Steinerde, lebentragendes Grün und rahmender Welthimmel — Urelemente ergeben in einfacher Aussage einen besonderen Eindruck, der uns zeigt, daß aus dem Fauvismus Wege in unsere unmittelbare Gegenwart führen.

Tafel 14

André Derain (geboren 1880, gestorben 1954)

REBLAND IM FRÜHLING

Kunstmuseum, Basel

Die alte Weisheit Ostasiens rät den Chinesen, wenn sie reif und weise geworden sind, sich auf wenige Erlebniswerte zurückzuziehen. Nicht Besitz oder Macht sollen gefangennehmen, auch aus der Gemeinsamkeit soll man sich lösen. Gesammelt genieße man die Herrlichkeit der Natur: Berge, fließendes Wasser, Bäume. In Frühlings- und Herbsttagen verlockt manche Landschaft Frankreichs zu solch entscheidendem Genießen. Wenn aus dem matten Silber der Luft die Farben auftauchen, wenn die Baumformen sich kräftiger abzeichnen, dann bedarf es keiner Staffage, keiner Erzählung, um uns zu fesseln, zum verfeinten Genießen anzulocken.

Derain kennt und liebt die Farbkunst der Impressionisten. Er verwendet sie in diesem reizvollen Bild meisterlich. Darüber hinaus aber rückt er das Gegenständliche aus seiner Bedeutung. Es wird müßig, danach zu fragen, ob da nun ein Haus, eine Mauer, Bauern oder ein Bach zu sehen sei. Leise verspielt, sehr zärtlich — wie manche Malerei Ostasiens — erfreut uns dieser geschmackvolle Teppich, in den das leise Violett der fernen Berge, das rosige Rot der Pfirsichblüten ebenso verwoben ist wie das Olivgrün der Wiesengründe. Fragen wir nach dem „Fauvistischen" seiner Art, so erkennen wir es in dem Schritt des Künstlers aus der strengen Wirklichkeitsgebundenheit in die dekorative Komposition.

Tafel 15

Raoul Dufy (geboren 1877, gestorben 1953)

PADDOCK

Musée National d'Art Moderne, Paris

Sehr oft schneidet Dufy ein Stück aus der Welt und zeigt uns deren farbige Herrlichkeit als prachtvollen Bildteppich. Er weiß da wunderbare Gelegenheiten: beflaggte Straßen, Militärparade, ein Orchester mit seinen Instrumenten, Empfänge . . . eine liebt er besonders, das Pferderennen. Ein Sommertag schenkt den blauen Himmel, Dufy schenkt noch leises Violett dazu; die Bäume zeigen ihr bewegtes Blätterspiel, Dufy hat da eine Vielfalt dunkler Striche im lockeren Handgelenk bereit; die Tribüne ruft mit lebhaftem Rot, Dufy verstärkt den Ruf durch besondere Leuchtkraft. Blau, Grün und Rot sind eingesetzt, aber der Teppich bekommt erst Reichtum. Viele, viele Gestalten werden nun virtuos eingesetzt: Damen und Herren und Pferde, helle, bunte und dunkle Flecken. Wer kann sich dem Zauber eines solchen Gobelins entziehen?

Die Leichtigkeit der meisterlichen Komposition, die spielerische Freude an der Farbigkeit sollen nicht übersehen lassen, wie virtuos Dufy zu zeichnen versteht. Gewiß ist die Erzählung nicht das Entscheidende, aber man ist von der Echtheit des Aufzugs am großen Renntag mitbeeindruckt. Dufy gilt vielen als eleganter Maler eleganter Themen. Wesentlich aber ist, daß wir bei diesem Maler die nie zur eleganten Schablone werdende aufrichtige Freude an der festlichen Welt erkennen, die jedesmal mit neuem Einsatz zu gestalten sucht. Er ermüdet nicht darin, seine Phantasie zu entzünden, und unsre Freude ermüdet nicht, seiner liebenswerten Phantasie zu folgen.

Tafel 16

Raoul Dufy (geboren 1877, gestorben 1953)

VOGELBAUER

Sammlung M. Cuttoli, Paris

Die Maler erzählen von der Welt, von der mit den Augen wahrnehmbaren oder von der im Innern erschauten. Wenn sie von der mit den Augen wahrnehmbaren Welt berichten, sind es Berge, Wälder, Häuser, das Meer — alles Schaubare verdient Anteilnahme —, die wir abgebildet finden. Gewaltiges, Liebliches, Anziehendes und Abstoßendes ist in der Welt zu finden, alles kann und darf Stoff der Malerei sein — so sagt der Naturalismus.

Ich kann aber aus der Welt nur Besonderes ausschneiden; ich kann die Augen schließen, wenn ich fürchten muß, daß Häßliches, Unangenehmes sie beleidigt; ich kann sie weit aufmachen, wenn ein Stück der Welt besondere Freude verspricht. Aus dem Schaubaren läßt sich immer noch ein freundlich erregendes Paradies für die Augen herausholen. Eine Wiese im bunten Schmuck der Frühlingsblumen, ein Garten mit leuchtenden Früchten im Herbst, ein kostbar gewebter Teppich — vieles kann ein Augenfest ergeben. Dufy erscheint als der Maler der festlichen Freude. Er sucht das bunte Bild eines Festes, das Uniformen, Gold, Fahnen, blitzende Instrumente bietet, er stellt sich vor einen Vogelkäfig und sieht darin das bunte Ornament.

Helles Blau deutet die Glaswände an, es gibt Duft und Luft. Der Käfig besteht aus breiteren Leisten und aus einem Stangengewebe, das vertikal so zart fließt, daß man nicht an das Gefangensein denkt, sondern eher an ein gefälliges Behütetsein. Die Vögel geben mit ihren ovalen Rundungen ein angenehmes Gegengewicht zu den vertikalen und horizontalen Streifen. Wie große bunte Tropfen hängen sie in dem Regen. Die Mitteldiagonale zieht das Gelb, rechts davon hängt dunkleres Gefieder, links davon beginnt unten das Rot, setzt sich Grün in die Mitte, und Grüngelb endet die Linie. Ein leichter, bunter, eleganter Zauber. Dufy ist ein „Fauvist“ im Nichtbeachten der unbedingten Naturabbildung, er ist aber das Gegenteil eines „Wilden“ in der Zärtlichkeit der Freude am kleinen Farbfest.

Raoul Dufy 37

Tafel 17

Raoul Dufy (geboren 1877, gestorben 1953)

WACHABLÖSUNG IN ST. JAMES

Sammlung Roudinesco, Paris

Sehen wir dem Malen Dufys zu, so erscheint seine Methode ungefähr so: Erst nimmt er ein schönes leuchtendes Blau und bedeckt damit eine Bildfläche. Darüber setzt er in dem mittleren Drittel der Fläche horizontal gepinselt ein Braunrot, damit wischt er auch in das untere Drittel hinein; damit sind drei Spielfelder gewonnen: ein blaues, ein rotbraunes, ein blauviolettes. Mit hellem Gelb zaubert er dann in die rote Fläche Fenster und Ziegelschichtung, mit leuchtendem Rot in das untere Drittel gereihte Flecken, endlich taucht er den spitzen Pinsel noch in schwärzliches Braun und malt auf das Gemäuer Zinnen und Rauchfangbegrenzung, über die hellroten Flecke auch noch dunklere. Wenn wir aber schon Blau und Rot, Gelb und Violett haben, dann freut uns wohl auch noch etwas Grün. Der rechte Rand soll es haben.

Es ist ein kindliches Märchen an Farben. Es ist ja auch ein freundlich kindliches Spielzeug: eine alte Burg, in der sehr bunte Männchen ihr Theater aufführen. Es liegt eine Primitivität in dieser Farbenfreude, eine faustische Primitivität, die im Grunde sehr raffiniert im Geschmack ist. Es ist keine Ausdrucksprimitivität, die beim Einfachen anknüpfen will, um eine neue Entwicklung mitzumachen, also keine Primitivität des alten Philosophen Rousseau und keine des Malers Henri Rousseau. Es ist ein prickelndes Farbenbukett festlicher Verspieltheit.

Tafel 18

Raoul Dufy (geboren 1877, gestorben 1953)

FLOTTENPARADE

Sammlung Mme Amos, Paris

Wenn sich auf dem blauen Meer viele Schiffe sammeln, um zu paradieren, dann verwandelt sich das Wasser zu einer herrlichen Bühne, und die Schiffe beginnen zu agieren. Die Schlote qualmen braune Wolken, der Himmel führt weiße herauf, die Kanonen steuern beim Abschuß ihre eigenen bei. Die kleineren Schiffe legen die vielen Ruder parallel ins Wasser oder aber die Matrosen halten sie senkrecht, Flaggen flattern . . . gibt es ein bunteres Theater?

Da eilt Dufy herbei und freut sich sichtlich, wie er sich an allen Festen freut: an Wachablösungen, an Konzerten, an Rennen . . .

Er sieht auch noch die Zuschauer am Strand, die ihre Farbigkeit beisteuern. Die festliche Freude macht aufgeregt, wie Kinder schauen wir in die farbfreudige Welt. Dufy kennt uns und malt kindlich gesehene Schiffe, die Wellen sind ein liebes Ornament: gekräuselte Locken — könnten die jemals gefährlich werden? Könnten die Schüsse, diese netten weißen Wolken jemals ernstlich drohen? Die Welt bietet schöne Feste, hier ist eines, freuet euch. Seht ihr das Grün im Blau des Meeres, seht ihr das Rot leuchten? Wo Farbe fehlt, da kann ich als Maler ja nachhelfen. Denn dazu möchte ich mit all meiner Wildheit beitragen: versucht die Welt als bunten Teppich zu sehen, auf dem sich so viel Farbiges rührt. Soll man sich an der Welt freuen, dann muß jedes Ding seine Farbe leuchten lassen — vielleicht erfüllt es damit schon seinen Sinn im Welttheater.

Tafel 19

Raoul Dufy (geboren 1877, gestorben 1953)

ZIMMER MIT ROSEN

Sammlung Mme Amos, Paris

Dieses Bild Dufys wurde 1931 gemalt; es trägt von der Hand des Malers einige Worte: 30 ans ou la vie en rose. Auch die Jahreszahl 1901 fehlt nicht. Das soll wohl sagen, daß dieser Raum seit 30 Jahren ein Bestandteil seines Lebens war. Sehr heiter läßt Dufy die rosige Stimmung wirken. Die Tapete blüht mit ihrem Rosenornament, doppelt gerahmt strahlen Blumen von dem Bild an der Wand, auf dem zart angedeuteten Tisch steht eine Rosenfülle. Der musikalisch empfindsame Meister variiert sein Thema mit Anmut.

Lange Zeit hat Dufy seinen Lebensunterhalt durch Entwerfen von Stoffmustern verdient; er malte auch direkt auf Stoffe — etwas vom Glanz dieser Virtuosität ist im Spiel dieser Rosenvariation zu spüren. Den Gesetzen der Normalperspektive, des Lichtes und der Schatten gegenüber erscheint Dufy wild willkürlich; das innere Gesetz seiner heiteren Schönheit überzeugt. Keinem Maler gelang es in solcher Leichtigkeit und Fülle eine schwerelose Welt zu sehen, in der es unendlich viel Entdeckungen für das Auge gibt, in der aber auch die Malerphantasie viel Selbstgeformtes beisteuern kann. Wird die Welt durch diesen Zimmerwinkel nicht lebensfreudig, heiter, rosiger?

1391
30 ans ou la vie en rose

Tafel 20

Franz Marc (geboren 1880, gefallen 1916)

DER BLAUE FUCHS

Städtisches Museum Wuppertal-Elberfeld

Wenn ein Künstler aus seiner inneren Sicht eine Welt neu zu formen versucht, dann kann er wohl Erscheinungsformen der sinnlich wahrnehmbaren aufnehmen, aber niemand, der ihm das Schöpfungsrecht zubilligt, kann verlangen, daß diese übernommenen Erscheinungen etwa die Farbe tragen müssen, in der sie in der natürlichen Welt sichtbar sind. Wenn sie in die vom Künstler geschaffene eintreten, kann er verlangen, daß sie ihre Farbe wechseln, neue Farbe bekennen. So ein Fuchs ist da in eine Farbwelt hineingeraten, die zum größten Teil noch keine bestimmten Formen angenommen hat. Rechts sind zwar schon Baumstämme zu erkennen, die Rot und Braun bevorzugen, aber sonst sehen wir Blau und Gelb noch als ungeformte Flecken. Wenn sich nun eine Erscheinung, die Namenanhänger Fuchs zu benennen pflegen, eindrängt, dann ist seine Aufgabe in Marcs Welt weder eine biologische — er muß hier nicht Hühner fangen —, auch keine des Modellstehens, sondern er hat durch sein Blauviolett vom Blau zum Rot überzuleiten.

Dem Tier wird in diesem Bild eine rein malerische, eine dekorative Aufgabe zugewiesen. In diesem Malen ist Marc den Fauvisten verwandt. In einem Abschnitt seines künstlerischen Schaffens stand er der dekorativen Farbigkeit der Franzosen nahe. Dann zerlegte er die Formen, die er so genau kannte und baute eine mit eigenem Sinn beladene Welt auf, projizierte innerlich erschaute Formen nach außen und fand einen Weg zur Abstraktion. Bilder aber wie die der blauen Pferde gehören mit ihrer festlichen Farbfreude in den Bereich der Fauvisten.

Tafel 21

August Macke (geboren 1887, gefallen 1914)

TÜRKISCHES CAFÉ

Städtische Kunstsammlungen, Bonn

Die Malerei August Mackes ist eigentlich wirklichkeitsnahe. Er war eine frohsinnige Natur, er fiel als eines der ersten Opfer des Krieges, erst 27 Jahre alt. Die Welt war ihm als Maler ein großes buntes Schaufenster. Das Motiv „Schaufenster" hat er sehr geliebt, aber auch das bunte Bild weiblicher Kostüme in Gärten oder auf der Straße, das Kaffeehaus, das Theater. Er verkörpert einen Optimismus, ein vegetatives Dasein. Im Frühjahr 1914 war er mit Paul Klee in Tunis, und dort schwelgte er in der Farbigkeit des Orients, die ihm besondere Freude machte. Seine Farbgebung erhielt bezaubernde Helligkeit und Grazie, besonders in den Aquarellen.

So schwerelos wie seine Aquarelle aus Tunis ist unser Bild nicht, es zeigt aber schön seine Verwandtschaft mit den französischen Fauvisten. Einfach ist der Bildbau. Die Quader der Häuser sind hell und geschlossen, das vordere Haus zeigt sich in ruhiger Fläche, denn es ist ja auch bei Macke die schmückende Fläche viel stärker betont als die räumliche Tiefe. Der Palmenschaft etwa im Vordergrund, der Tiefe erzeugen könnte, ist ganz unräumlich als vertikales Rechteck eingefügt, besonders die Gestalt des Orientalen ist flächig komponiert; auch die Gebäudekante rechts im Hintergrund ist nur diskret angedeutet. Nur der gelbe Sessel bringt Leben in die formale Gestaltung, die sonst allzu plattgewälzt erschiene.

In der „wilden" Art der verwandten Franzosen setzt er fest begrenzt die Farben nebeneinander. Der Boden hat drei Farbteile, der Baum wirkt durch seinen dunklen Schnitt, dazu tritt als horizontale Betonung das leuchtend farbige, gestreifte Dach. Dazwischen klingt zartere Farbe: hell die gelben Bauten vor dem blauen Himmel, grün das Kleid des Mannes und der Türbogen, braungelb der Sessel. Der Schwere kommt noch das Violett des Raumes zu, den man durch die Tür erblickt, der Fröhlichkeit der rote Fleck der Kopfbedeckung. Eine wirklich unbeschwerte Bildfreude zeigt die geschmackvoll einfache und starke Wirkungsmöglichkeit der fauvistischen Art des Malens.

Tafel 22

August Macke (geboren 1887, gefallen 1914)

SEILTÄNZER

Städt. Sammlungen, Bonn

Macke, der mit 27 Jahren am Beginn des ersten Weltkriegs gefallen ist, liebte die bunten Dinge in einer fröhlichen Welt. Kostüme der Damen, Schaufenster, bunte Häuser im Orient freuten ihn. Die Welt war ihm ein herrlicher Farbkasten, Probleme des Lebens traten vor solcher Pracht weit zurück. Franz Marc sagt von ihm: „Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Glanz gegeben, so hell und klar wie sein ganzes Leben war." Aus seinem Wesen und seiner Weltsicht also ging er den Weg des Fauvismus.

Auf einem freien Platz nahe der Stadt hat sich in der bunten Welt eine besonders erregende Szene aufgetan. Durch das Budengestänge sehen wir eine schwebende, schlanke, rote Gestalt auf dem Seil. Die Häuser ergeben schon bunte Farbflächen, dazu kommt der Zeltrahmen und als dunkler Kontrast die Menschenreihe. Der Nachthimmel und die Kleider der Zuschauer sind die dunklen Teile, um den auf dem Seil Schreitenden sammelt sich viel Wärme. Auch dieses Bild ist eher flächig angelegt; in die Ruhe, die von den Häusern, den Zuschauern und dem Seiltänzer ausgeht, bringen die diagonal ausgreifenden Latten Bewegung.

Wir beachten hier vor allem die Einstellung zum Menschen. Während die Zeit vorher das Menschenantlitz als individuellen Teil der sinnlich erfaßbaren Natur sah, auf dem der Augenblick kennzeichnende und vielfältige Eindrücke gibt, während die nachfolgenden Expressionisten in das Menschenantlitz die tiefen Erregungen der Seele legten, es als Kampfplatz der Dämonen sahen, ist hier bei Macke das Gesicht nur als Farbfleck gewertet. Innerhalb des bunten Welttheaters trägt auch das Menschengesicht Farbe. Damit ist ihm dekorative Würde gegeben. Solches Sehen ist die richtige Folge des Fauvismus, der sich um den herrlichen Teppich des Lebens bemühte.

Tafel 23

Vincent van Gogh (geboren 1853, gestorben 1890)

NACHTCAFÉ IN ARLES

Sammlung Prof. Hans R. Hahnloser, Bern

„Ich beginne heute abends bei Gasbeleuchtung wahrscheinlich das Interieur des Cafés, wo ich wohne. Das ist, was man hier Nachtcafé nennt. Es gibt ziemlich viele hier; die bleiben die ganze Nacht geöffnet. Die Nachtbummler können hier ein Unterkommen finden, wenn sie kein Quartier bezahlen können oder zu betrunken sind, um dort Einlaß zu finden. Alle diese Dinge, Familie, Vaterland sind vielleicht in unserer Einbildung, da wir Vaterland und Familie entbehren, entzückender als in der Wirklichkeit . . .", so schrieb der Maler an den Bruder. Die letzten Sätze, die so unvermittelt allgemeine Gedanken neben den besonderen Raum in Gasbeleuchtung stellen, verraten die Expression, die in das Bild aufgenommen wurde. Einsamkeit, die sich in so einem Wartesaal nach Freundschaft — das Billard ist verlassen —, nach Familie — das Paar sitzt im unerbittlichen Gaslicht —, nach Vaterland — die Mitbürger dösen an und auf den Tischen — sehnt.

Stärker aber als die Expression ist die Wucht, mit der van Gogh hier die Farbflächen nebeneinanderstellt. Der Raum ist ziemlich steil aufgerollt, scharfumgrenzte Flächen behaupten sich mit Nachdruck; selbst das Licht hat seine besondere Fläche.

Gauguin besuchte van Gogh hier in Arles. An Bernard schreibt der Maler, daß er sich einige Male in Gauguins Art versucht habe; dieses Nachtcafé grenzt ein wenig an Gauguins Art. Wir sehen hier vor allem auf den farbig dekorativen Fauvismus des Bildes; sein starker Ausdruck gehört in die Welt des Expressionismus. Van Gogh ist eben der mächtige Pfeiler eines Kreuzweges.

Tafel 24

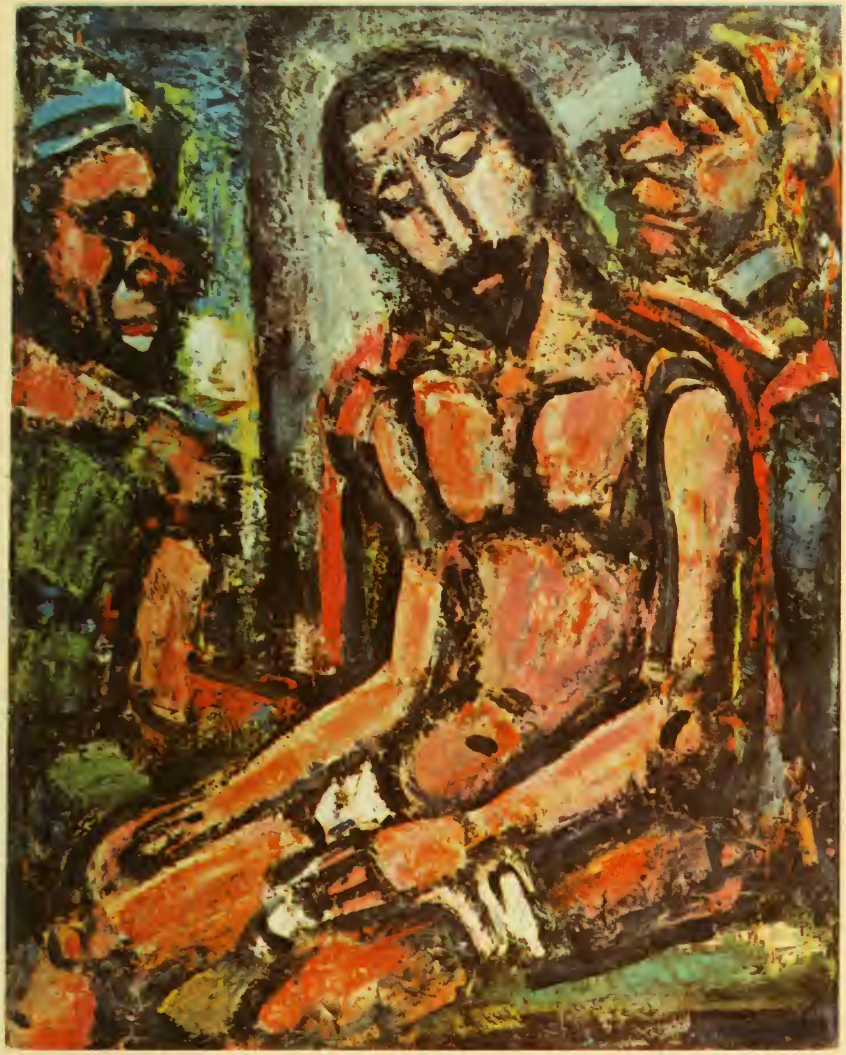
Georges Rouault (geboren 1871)

CHRISTUS VON SOLDATEN VERSPOTTET

Museum of Modern Art, New York

Das ganze Mittelalter hindurch ist die Leidensgeschichte Christi ein Hauptgegenstand der durchaus religiös gebundenen Malerei. In der Geschichte der Leiden des Erlösers haben sich wieder Hauptstationen ergeben, zu denen auch die der Verspottung und Dornenkrönung gehört. Auf Fresken der Romanik finden wir dieses Thema gestaltet, im Gewände der Tore der gotischen Kathedralen, auf den Flügeln der Altäre und im bunten Glas der hohen Kirchenfenster. In Frankreich finden wir noch heute eine sehr große Zahl eindrucksvollster gotischer Fenster. Entsprechen sie nicht im wesentlichen den Grundsätzen der Malerei der Fauvisten? Sie wollten mit der Intensität ihrer Farbe die leuchtenden Wände des Paradieses darstellen. Die Kraft der Edelsteinfarben wurde gesucht, die starken Farbflecken wurden durch die starke Kontur der Bleifassung getrennt. Ganz ähnlich arbeiten die Fauvisten. Rouault kannte handwerklich die Art und Wirkung der Kirchenfenster sehr wohl. Er hat bestimmt bewußt eine ähnliche Wirkung in seiner Malerei angestrebt. Er hat sie auch erreicht. Sehen wir auf die starken schwarzen Umrisse, so denken wir unwillkürlich an die Bleifassung der Fenster; und die Leuchtkraft der Farbe ist bei Rouault ebenfalls gegeben.

Rouault nahm aber nicht nur die Form und übertrug sie auf seine Malerei, er nimmt auch den Inhalt auf. Der religiöse Künstler verläßt die stoffliche Unverbindlichkeit, die für die Fauvisten kennzeichnend ist, und zeigt uns den Heiland in seinem menschlichen Leid. Es ist mehr anklagende Ruhe in dem Bild als es der Expressionismus deutscher Maler litte. Die Gestalt ist ebenmäßig, das Leid liegt im Zusammensinken des Körpers, im Ausdruck der geschlossenen Augen und im Gegensatz des ruhig-gütigen, klaren — französischen — Gesichts zu den rohen, plumpen Gesichtern der Soldaten, die eben dem „König" den Purpurmantel spottend umhängen. Rouault hat als Maler, und vor allem auch als Graphiker, oft und wirklich ergreifend die Leidensstationen Christi dargestellt, er gab der religiösen Malerei der Gegenwart die stärksten Impulse.



ZEIT UND FARBE

EINE EINFÜHRUNG
IN DIE NEUE MALEREI

HERAUSGEBER
HEINRICH NEUMAYER

BAND I
Griessmaier: IMPRESSIONISMUS

BAND II
Neumayer: FAUVISMUS

BAND III
Neumayer: EXPRESSIONISMUS

BAND IV
Schmeller: KUBISMUS

BAND V
Schmeller: SURREALISMUS

BAND VI
Neuwirth: ABSTRAKTION

Jedes der sechs Bändchen enthält einen kurzen, einführenden Text und 24 Tafeln der Werke der charakteristischen Maler ihrer Epoche in vielfarbigem Offsetdruck mit ausführlichen Bildbeschreibungen.

2.4.59

VERLAG BRÜDER ROSENBAUM